

A HERANÇA PARNASIANA  
NA OBRA DE CAMILO PESSANHA

Barbara Spaggiari

Camilo Pessanha é unanimemente reconhecido como o maior simbolista português e foi, de fato, um intérprete magistral do Simbolismo, mesmo além das fronteiras lusitanas.<sup>1</sup>

Apesar disso, é possível reconhecer nalgumas características da sua obra certos vestígios da poética parnasiana e até surpreender fenômenos de intertextualidade, que ligam um pequeno grupo de poemas da *Clepsidra* a *Trophées* de José-Maria de Heredia.

No plano respeitante à própria organização da obra intitulada *Clepsidra*, já foi por nós evidenciada a influência parnasiana na valorização do soneto como elemento estruturante do macrotexto.<sup>2</sup>

De fato, a 'editio princeps' da *Clepsidra* (que foi publicada em 1920) compreende um total de trinta textos, divididos em duas secções simétricas, formadas respectivamente por «SONETOS» e «POESIAS». São quinze os sonetos e treze os poemas vários. Na realidade, porém, estes chegam também a quinze, incluindo a *Inscrição* e o poema *Final*, que abrem e fecham o livro, como se pode verificar pelo sumário seguinte:

CLEPSYDRA

Poemas de Camillo Pessanha  
Edições Lusitânia - Lisboa 1920

*Inscrição*

*Eu vi a luz em um paiz perdido*

---

<sup>1</sup> A este assunto mais geral está dedicado o nosso volume *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, 1982 («Biblioteca Breve», 66).

<sup>2</sup> Veja-se o artigo *A edição crítica da «Clepsidra» de Camilo Pessanha: filologia e crítica*, na revista «Quinto Império», 7 (1996), pp.61-70; e agora a introdução do volume *Camilo Pessanha: «Clepsidra» e outros poemas*, edição crítica (...) por B. Spaggiari, Porto, Lello, 1997 («Obras de Referência»).

*Sonetos*

*Tatuagens complicadas do meu peito*  
*Cancei-me de tentar o teu segrêdo [ESTATUA]*  
*Vae declamando um comico defunto [PHONOGRAPHO]*  
*Desce em folhedos tenros a colina*  
*Esvelta surge! Vem das aguas, nua*  
*Depois da lucta e depois da conquista*  
*Quem polluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho*  
*Ó meu coração torna para traz*  
*Floriram por engano as rosas bravas*  
*E eis quanto resta do idyllio acabado*  
*Singra o navio. Sob a agua clara*  
*Foi um dia de inuteis agonias*  
*Passou o outono já, já torna o frio...*  
*Quando voltei encontrei os meus passos*  
*Imagens que passaes pela retina*

*Poesias*

*Quando se erguerão as setteiras*  
*Não sei se isto é amor. Procuro o teu olhar*  
*Rufando apressado*  
*Ao meu coração um peso de ferro*  
*Ha no ambiente um murmurio de queixume [CREPUSCULAR]*  
*Se andava no jardim*  
*Depois das bodas de oiro*  
*O meu coração desce*  
*Chorae arcadas*  
*Só, incessante, um som de flauta chora [AO LONGE OS BARCOS DE FLORES]*  
*De sob o cómoru quadrangular [EM UM RETRATO]*  
*Na cadeia os bandidos presos!*

*Final*

*Ó cores virtuaes que jazeis subterraneas*

A vontade de organizar o volume baseando-se na oposição estrutural entre ‘soneto’ e ‘não-soneto’ é um reflexo evidente das teorias parnasianas. Foi, como é sabido, José-Maria de Heredia quem, no final do séc. XIX, com *Trophées*, relançou a moda do soneto e elaborou a melhor definição de *soneto* («Discours prononcé à l’inauguration de la statue de Joachim du Bellay», publicado em 1894):

«Le sonnet, par la solide élégance de sa structure et par sa beauté mystique et mathématique, est sans contredit le plus parfait des poèmes à forme fixe. Elliptique et concis, d’une composition logiquement déduite, il exige du poète, dans le choix de peu de mots où doit se concentrer l’idée et des rimes difficiles et précieuses, un goût très sûr, une singulière maîtrise. Or nul, ni même Ronsard n’a su faire tenir, dans le cadre étroit de ces quatorze vers, des tableaux d’un art si accompli, aussi puissant que délicat, où l’ingéniosité la plus raffinée s’unit à la plus mâle et à la plus exquise simplicité».<sup>3</sup> E o discurso continua elogiando, em Joachim du Bellay, o poder de «évocation, la première des vertus poétiques».<sup>4</sup>

Heredia suscitou uma multidão de imitadores no final do século passado. Num ensaio consagrado ao poeta parnasiano francês (Boston, 1975), o crítico Alvin Harms pôde recensear pelo menos uma dúzia de coletâneas compostas exclusivamente por sonetos, que vieram à luz naquela altura e o conduziram à seguinte conclusão: «The important fact is that between 1893 and 1920 was difficult to write a sonnet without experiencing the awareness and often the influence of *Les Trophées*».

Ora bem, se nos detivermos na data da primeira redação dos poemas de Pessanha (correspondente, de fato, à data de composição e não às revisões posteriores eventualmente conhecidas), poderemos evidenciar vários aspectos de importância primordial.

Nos poemas mais antigos que dele se conservam, compostos entre 1885 e 1887 (todos rejeitados, sem exceção, no momento de selecionar os textos para inserção na *Clepsidra* de 1920), Pessanha alterna os sonetos com outros tipos de poemas que têm metro e medida bastante desiguais.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Trad.: «O soneto, pela sólida elegância da sua estrutura e pela sua beleza mística e matemática, é sem dúvida nenhuma o mais perfeito dos poemas de forma fixa. Elíptico e conciso, composto com lógica rigorosa, o soneto exige do poeta -na escolha quer das poucas palavras onde a ideia há-de concentrar-se, quer das rimas difíceis e raras- um gosto sem falha, uma mestria não comum. Agora, ninguém -nemo próprio Ronsard- fez caber, na moldura restrita destes catorze versos, quadros de arte tão primorosa, tão poderosa como delicada, onde o engenho mais requintado vai unir-se à mais viril e sofisticada singeleza».

<sup>4</sup> É preciso lembrar que o «poder de evocação» é especialmente apontado por Pessanha como sendo uma das qualidades mais relevantes da poesia chinesa, a que se refere com palavras elogiosas (veja-se a introdução da edição crítica acima citada, pp.36-37).

<sup>5</sup> A variedade e até a irregularidade das formas estróficas e dos versos que o poeta utiliza podem ser avaliadas pelo registro completo que figura na edição crítica acima citada (pp.207-208) e que vem aqui reproduzido mais adiante (notas 14 e 15).

Em 1888, tanto quanto se sabe, não compôs versos novos, ou, pelo menos, nada se conserva que possa remontar àquela data. Confirma-se assim que dedicou todo o ano a reflexões teóricas sobre a poética, o que constitui realmente um *discrímen* na sua produção.<sup>6</sup>

Logo depois, no período que vai de 1889 a 1893, Pessanha escreveu apenas cinco poemas (três sonetos e duas poesias), que – com a exceção de MADALENA – foram destinados à inclusão na *Clepsidra* de 1920.

Em 1894, houve mais uma pausa na atividade criativa do poeta, precedendo a verdadeira explosão de textos compostos no ano de 1895. Foram dez no total, repartidos entre cinco sonetos e cinco poemas vários (dos quais um só – ÁGUA MORRENTE – foi depois excluído da primeira edição da *Clepsidra*):

### PAISAGENS DE INVERNO II

«*Depois das bodas de oiro*»

ÁGUA MORRENTE

NA CADEIA

QUANDO?

QUEDA

NO CLAUSTRO DE CELAS

«*Foi um dia de inuteis agonias*»

«*Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho*»

«*Quando voltei encontrei os meus passos*»

Segundo creio não será demasiado arriscado afirmar que esta produção excepcional do ano 1895<sup>7</sup> terá sido despoletada pela publicação de *Trophées* de Heredia, em 1893 – até porque existem contactos evidentes, quase ‘ad litteram’, que sugerem uma relação não mediata entre alguns poemas de Pessanha e uns sonetos de Heredia,<sup>8</sup> além de certos temas que, por serem demasiado comuns na literatura da época, não podem ser atribuídos, com uma certeza absoluta, a uma influência direta.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Sobre este assunto, veja-se o capítulo 2 da nossa edição crítica.

<sup>7</sup> Em seguida, o ritmo das composições volta a ser, como antes, mais pausado; nunca, na sua vida, Pessanha voltou a escrever um tão elevado número de poemas num tão curto espaço de tempo.

<sup>8</sup> Na intenção de identificarmos convenientemente as dívidas de Pessanha e localizar nexos intertextuais, utilizamos mais uma vez o léxico completo da sua obra, que figura no final da edição crítica acima mencionada.

<sup>9</sup> Todos são motivos típicos da sensibilidade decadente, que exalta o insímio da morte, a associação da violência com o erotismo, da serenidade divina com as cenas de carnagem, etc.

Até o título de *Trophées* parece ecoar no soneto «Tatuagens complicadas do meu peito», incluído na *Clepsidra* a partir da primeira edição de 1920. Não se trata somente do verso<sup>10</sup> 2 (*Tropheos, emblemas, dois leões alados*) que já nos fornece indícios preciosos da procedência hereditária; são sobretudo o v.5 (*o meu brasão*) e o v.14 (*Que realça de oiro um colar de besantes*) os que indicam peremptoriamente a fonte da composição no soneto de Heredia intitulado *Blason céleste*:

*BLASON CÉLESTE*

*J'ai vu parfois, ayant tout l'azur pour émail,  
Les nuages d'argent et de pourpre et de cuivre,  
A l'Occident où l'oeil s'éblouit à les suivre,  
Peindre d'un grand blason le céleste vitrail.  
Pour cimier, pour supports, l'héraldique bétail,  
Licorne, léopard, alérion ou guivre,  
Monstres, géants captifs qu'un coup de vent délivre,  
Exhaussent leur stature et cabrent leur poitrail.  
Certe, aux champs de l'espace, en ces combats étranges  
Que les noirs Séraphins livrèrent aux Archanges,  
Cet écu fut gagné par un Baron du ciel;  
Comme ceux qui jadis prirent Constantinople,  
Il porte, en bon croisé, qu'il soit George ou Michel,  
Le soleil, besant d'or, sur la mer de sinople.*

A inspiração heráldica, os animais apresentados nos brasões, o gosto pelos materiais preciosos da ourivesaria (*émail, argent, cuivre, or*) e pelas suas cores (*or, pourpre*)... Tudo isto pode pertencer em geral à sensibilidade decadente, mas torna-se aqui do maior interesse, precisamente porque vem conjugado com algumas citações pontuais: *blason*, que aparece no título e no v.4 do soneto francês, produz *brasão* no v.5 de *Tatuagens...*; mas é sobretudo o *besant d'or* do v.14 que se repercute no verso, também final, do soneto de Pessanha (*Que realça de oiro um colar de besantes*).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Adiante, “v.”.

<sup>11</sup> O texto da *Clepsidra* de 1920 corresponde à versão publicada na revista *Centauro* e em *A voz da mocidade*, ambas no ano de 1916. Do verso existe uma variante mais prosaica, *Sobre que realça o oiro dos besantes*, que é conservada em manuscrito sem data, no *Notícias de Bragança* (1913) e no *Boletim da Agência geral das Colónias* (1926). Veja-se o aparato crítico do soneto na nossa edição.

Há mais dois sonetos de Heredia que, com certeza, tiveram, sobre dois outros de Pessanha, uma influência direta visível logo nos títulos: *L'oubli* e *La flûte*. O primeiro apresenta a imagem de um templo em ruína, onde a erva solitária cobre, como uma lápide sepulcral, as estátuas quebradas dos deuses e dos heróis. A mesma imagem aparece em dois sonetos de Pessanha: no que começa «E eis quanto resta do idílio acabado» (que foi intitulado, por João de Castro Osório, NO CLAUSTRO DE CELAS) e no outro a que o mesmo editor deu o título de OLVIDO («Desce por fim sobre o meu coração»).

No primeiro, Pessanha descreve um convento abandonado, onde tudo acabou: *no claustro agora viçam as ortigas,/Rojam-se cobras pelas velhas lájeas./Sobre a inscrição do teu nome delido!...Ó doce, ingénua, inscrição tumular* (vv.7-9, 14); e *olvido* figura já como palavra em rima ao v.13.

O mesmo vocábulo *olvido* (= *l'oubli*) aparece no começo do segundo soneto, bem realçado pelo *enjambement* e pela cesura que imediatamente o segue [que vem logo depois]: *Desce por fim sobre o meu coração /O olvido. Irrevocável. Absoluto.*

No outro texto de Heredia já acima indicado (*La flûte*), o som da flauta preenche o céu da tarde, que é sulcado pelo vô dos pássaros e animado pelo ruído de uma nascente de água, a deslizar entre os junquinhos:

*Voici le soir. Au ciel passe un vol de pigeons.  
Rien ne vaut pour charmer une amoureuse fièvre,  
Ó chevrier, le son d'un pipeau sur la lèvre  
Qu'accompagne un bruit frais de source entre les joncs.* (vv.1-4)

\*\*\*  
*Ma flûte, faite avec sept tiges de ciguë  
Inégales que joint un peu de cire, aiguë  
Ou grave, pleure, chante ou gémit à mon gré.* (vv.9-11)

A flauta de Heredia, 'aguda ou grave, chora, canta ou geme' (vv.10-11), assim como a flauta do próprio Pessanha no rondel AO LONGE OS BARCOS DE FLORES:

*Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranquila,  
– Perdida voz que de entre as mais se exila,  
– Festões de som dissimulando a hora*

*Na orgia, ao longe, que em clarões cintila  
E os lábios, branca, do carmim desflora...  
Só, incessante, um som de flauta chora,  
Viúva, grácil, na escuridão tranquila.*

*E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,  
Cauta, detém. Só modulada trila  
A flauta flébil... Quem há-de remi-la?  
Quem sabe a dor que sem razão deplora?  
Só, incessante, um som de flauta chora...*

E «le bruit frais de source entre les joncs» evoca irresistivelmente o primeiro terceto do soneto *Fonógrafo*:

*Muda outra vez: gorjeios, estribilhos  
Dum clarim de oiro – o cheiro de junquinhos,  
Vívido e agro! – tocando a alvorada...*

O maior número de sugestões heredianas manifesta-se em dois poemas, ambos de 1895, *Castelo de Óbidos* e «Esvelta surge», onde Pessanha quer exprimir a exaltação utópica – e portanto dolorosa – de um jovem que aspira a ser herói e guerreiro, a fim de lutar contra o destino e contra a morte: *os antigos e puríssimos lidadores* têm que ressurgir para enfrentar as contendas e voltar, após tantos trabalhos e perigos, *quase mortos mas vencedores*.

Vários trechos da secção *Hercule et les Centaures*, mas ainda mais o tom geral deste grupo de sonetos, suscitam em Pessanha uma emulação que transcende a inspiração clássica da fonte, para manifestar as pulsões do orgulho ferido junto com o gosto amargo do inevitável desengano. É, aliás, uma atitude bastante comum na geração que sofreu o Ultimatum inglês de 1890.

Veja-se «Esvelta surge!...», v.6-7 sg. *Eis-me formoso, moço e casto, forte./Tão branco o peito! – para o expor à Morte.../A hidra torpe!... Que a estrangulo...Esmago-a/De encontro à rocha onde a cabeça te há-de,/ (...) / Ir inclinar-se, desmaiar de amor,/ Sob o fervor da minha virgindade/E o meu pulso de jovem gladiador*. Os referentes imediatos encontram-se numa série de versos, que pertencem ao grupo de sonetos acima citados, e precisamente: *Nessus*, v.5 «Tel j'ai grandi, beau, libre, heureux», *Centaures et Lapithes*, vv.2-3 «Centaures et guerriers ivres, hardis et beaux;/Et la chair héroïque, au reflet des flambeaux»; *Fuite de Centaures*, v.1 «Ils fuient, ivres de meurtre et de rébellion», v.5 «Ils franchissent, foulant l'hydre et le stellion». E, ainda, *Sphinx* v.7-8 sg. «–Es-tu le Dieu? –Je suis le Héros (...) / –Mais tu

cherches la mort. L'oses-tu braver? –Oui./(...)/–N'approches pas. –Ma lèvres a fait frémir ta bouche.../–Viens donc! Entre mes bras tes os vont se briser».

Para concluir esta resenha dos fenômenos de intertextualidade entre Pessanha e Heredia, falta apenas um confronto, muito pontual, que diz respeito a um só verso do mesmo soneto *Centaures et Lapithes* acima citado: o v.5 *Rires, tumulte...Un cri!...L'Épouse polluée* inspirou com certeza Pessanha, até no ritmo sincopado do verso, ao escrever *Rixas, tumultos, lutas* no v.9 do poema «Porque o melhor enfim»: onde, aliás, *gritos* aparece em rima ao v.40, e *rirme* em rima ao v.47.

Quanto à *l'épouse polluée*, este sintagma de perturbante crueza ecoa no verso inicial do texto mais autobiográfico e mais sofrido que Pessanha compôs, aquele soneto dedicado à mãe que começa: *Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho* (onde os lençóis são o símbolo da pureza virginal da esposa, que fica poluída e perdida para sempre).

Entre os traços comuns que enlaçam José-Maria de Heredia e Camilo Pessanha, não existem apenas a predileção para o soneto e –como acabamos de ver– uma série considerável de coincidências pontuais, mas igualmente muitos aspectos não secundários das vicissitudes que rodearam a obra dos dois poetas.

Segundo o testemunho de Pierre Louys,<sup>12</sup> Heredia planeava recolher cerca de trezentos sonetos num só volume. Contudo, Heredia veio a preferir editar *Trophées*, cedendo assim aos pedidos de alguns amigos que já conheciam os seus poemas, por os terem lido em revistas avulsas, ou ouvido recitar pela viva voz do próprio autor.<sup>13</sup>

Além disso, Heredia costumava oferecer aos amigos cópia de um ou outro poema, ou então enviava sonetos junto com as cartas: o que explica, no seu caso como no de Pessanha, a abundância de manuscritos dispersos, afora do acervo que ficou na posse da família (o genro Louys e as filhas de Heredia), ou dos herdeiros espirituais (Ana e João de Castro Osório, mas também outros confidentes e amigos de Pessanha, como Carlos Amaro e Alberto Osório de Castro).

O conjunto dos autógrafos conservados cria, aliás, várias dificuldades aos editores, quer antigos, quer modernos. Antes de tudo, aos manuscritos falta

<sup>12</sup> Genro do poeta que, ao classificar e organizar-lhe os manuscritos após a morte, procurou salvar-lhe a memória e a obra, à semelhança do que fez João de Castro Osório por Pessanha.

<sup>13</sup> Não será aqui preciso lembrar como os poetas do Parnasse tinham o hábito de reunir com regularidade no 'entresol du Passage Choiseul', onde falavam de poesia, declamando e trocando os seus versos.

homogeneidade, pois coexistem neles versos isolados e fragmentos mais amplos, ao lado de versões integrais alternativas.<sup>14</sup>

Por outro lado, a cronologia dos autógrafos é problemática, pois só uma parte deles é datada pelo próprio autor; muitas vezes, apenas é possível estabelecer uma situação cronológica aproximada e ainda assim mediante o material de escritório utilizado.

Como se vê, a situação é sensivelmente idêntica àquela revelada pelos autógrafos de Pessanha: eles também são caracterizados pelo caráter fragmentário, pela riqueza de redações e pela falta de uma data sempre atendível (ou até, de uma qualquer data).

Depois da primeira edição de *Trophées*, seguindo o conselho de Mallarmé, Heredia eliminou os cantos épicos que figuravam no apêndice do volume, preparando ao mesmo tempo a introdução de mais cinquenta sonetos. O projeto, que ficou inacabado, foi contudo prosseguido de 1893 até 1905 (ano em que Heredia faleceu), encontrando-se, nos autógrafos, sinais do plano de inclusões previsto pelo próprio autor. De fato, a partir de 1884, Heredia começou por agrupar os sonetos em dípticos, trípticos ou em pequenas seqüências.

Depois da morte do poeta, foi Pierre Louys quem inseriu cerca de cento e quarenta sonetos, em boa parte fragmentários, nas cinco secções de *Trophées*, tentando respeitar, por um lado, o plano de Heredia e, por outro, a técnica que ele mesmo tinha aplicado à edição das *Bucoliques* de André Chénier (Maison du Livre, 1905).

O método da edição crítica aprontada por Heredia é explicado, antes, na «Revue des deux Mondes» e, depois, ao longo de *Préface*, no livro de Chénier. Heredia compara a decifração dos manuscritos à reconstituição de uma estátua antiga. O editor «tente de rétablir, de coordonner une oeuvre écrite, fragmentaire et inachevée», afirmando a impossibilidade de «retrouver une composition qui n'était peut-être même pas arrêtée».

Eis aqui, nas palavras de Heredia, a melhor definição possível da obra de Camilo Pessanha: fragmentária e inacabada, talvez até nunca estabelecida e fixada em forma que possa considerar-se definitiva.

Assim sendo, no caso de Heredia, *Trophées* de 1893 constituirá a obra de referência obrigatória para qualquer estudo ou edição crítica, devendo ser deixados de lado os autógrafos anteriores e posteriores à primeira edição (e, portanto, as variantes quer genéticas, quer evolutivas). Da mesma forma, no

<sup>14</sup> Repare-se, ainda, no fato de que *Trophées* apresenta uma média de dez redações por cada soneto (as variantes situam-se principalmente ao nível do verso conclusivo).

caso de Camilo Pessanha, *Clepsidra* de 1920 constituirá o único referente fidedigno para o estabelecimento do texto original.

Os parâmetros culturais em que a obra de Pessanha se insere confirmam incontestavelmente não apenas a legitimidade, mas também a necessidade científica de propor a ‘editio princeps’ da *Clepsidra*, porque é a única que ‘existe’ e que foi organizada em vida do poeta, com a sua participação (mesmo parcial) e a sua apreciação explícita. Por conseguinte, cabe mais uma vez sublinhar o fato de que a *Clepsidra* de 1920 nunca foi rejeitada ou desconhecida por Pessanha. Todos os documentos até agora divulgados confirmam esta conclusão; e a menos que sejam achados outros demonstrando o contrário, a edição de 1920 tem a aprovação do próprio autor.

É, portanto, esta edição dos seus poemas que há de considerar-se como definitiva – sempre que possa falar-se de algo definitivo, no que concerne à poesia, virtualmente inacabada, de Camilo Pessanha.

No caso da *Clepsidra*, a discussão teórica sobre o soneto não só pôde confirmar ou, pelo menos, sugerir a bipartição do livro em ‘sonetos’ e ‘não-sonetos’ (conforme o conceito parnasiano de macro-texto), como também alimentou o gosto de Pessanha pelo experimentalismo, dentro das formas tradicionais da métrica portuguesa.

Vale a pena, pois, sublinhar o quanto Camilo Pessanha não é poeta de fragmentos ou de versos livres. A sua obra inscreve-se perfeitamente, do ponto de vista formal, dentro dos padrões da tradição. A rigidez extrema dos esquemas métricos por ele escolhidos não está em contradição com a poética da fragmentação da realidade que ele exprime nos seus versos, uma vez que o aspecto técnico-formal do metro é coisa bem diferente da temática que a mensagem poética pretende transmitir.

Porém, mesmo adotando o soneto, que é a forma mais clássica da tradição lírica, Pessanha sabe introduzir uma grande riqueza no esquema rímico, buscando assim na variedade das rimas aquela margem de liberdade que a forma fixa de catorze versos aliás lhe negava.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Para melhor ilustrar este aspecto fundamental da lírica de Pessanha, vamos listar, a seguir, os esquemas dos sonetos, em ordem decrescente de frequência: ABBA ABBA CCD EED (nn.32, 33, 34, 35); ABBA CDDC EEFGFG (nn.2, 4, 36); ABBA CDDC EEFGGF (nn.10, 15, 50); ABBA CDDC EFEFGF (nn.5, 6, 9); ABBA ABBA CDC DCD (nn.3, 14); ABBA BAAB CCD EED (nn.31, 55); ABAB ABAB CDC DCD (n.16); ABABACACADA AAD (n.3); ABABABAAB CDCADA (n.42); ABBA BAAB CDC EED (n.56); ABBA CAAC DDE FEF (n.8); ABBA CDDC AEF FAE (n.12); ABBA CDDC EFE AFA (n.37); ABBA CDDC EFE FEF (n.11); ABBA CDDC EFE FGF (n.7).

Quanto aos poemas vários, Pessanha ilustrou todos os tipos de verso (de quatro até doze sílabas) e pelo menos quinze tipos de estruturas estróficas diferentes, integrando-se tanto na tradição poética nacional, como na literatura europeia contemporânea.<sup>16</sup>

Também neste aspecto da sua atividade poética Pessanha se confirma em sintonia com os movimentos culturais que marcaram o final do século XIX; e, apesar da irredutível marginalidade que escolheu como emblema da própria existência, ocupa um lugar de primeiro plano na história da poesia europeia, entre o Simbolismo e o Parnasse.

<sup>16</sup> Reproduzimos, aqui, a lista dos metros e da organização estrófica relativa aos poemas vários (por ordem crescente de medida silábica; o número do poema refere-se à nossa edição crítica): quadrisílabo [n.25 (quintilha ABAAB)]; pentassílabo [n. 19, 28 (redondilha menor)]; hexassílabo [n.22 (tercetos AAB), n. 23, 24, 41, 53 (quartetos ABAB), n.51 (quartetos ABBA), n.46 (quartetos ABAB ACAC DEDE), n.47 (oitavas AAABAAAB)]; heptassílabo [n.49, 52 (quartetos ABBA)]; octossílabo [n.17, 29 (quartetos ABAB), n.40 (rondel)]; eneassílabo [n.43 (quartetos ABAB CDDC EFEF GHHG)]; decassílabo [n.21, 38, 48 (quartetos ABBA), n.1 (quarteto ABAB), n.26 (rondel), n.27 (dícticos AA, BB...), n.54 (díctico AB)]; alexandrino [n.8 (soneto !), n.18 (quartetos ABAB), n.30 (quartetos ABAB + C)]. Versos de medida variável [n.20, 39, 44, 45].